



# ***Flamenco Negro: uma análise do espetáculo da Companhia De Arte La Negra Ana Medeiros***

Giuliano Andreoli<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS, Porto Alegre/RS, Brasil

**RESUMO – *Flamenco Negro: uma análise do espetáculo da Companhia De Arte La Negra Ana Medeiros*** – Este artigo propõe uma análise do espetáculo *Flamenco Negro* a partir do referencial teórico da sociologia da arte e da sociologia das relações étnico-raciais, combinando a análise do contexto social de produção da obra com a metodologia de análise do espetáculo. O estudo constatou que o processo de criação foi parte de uma rede social articuladora de uma comunidade de sentido que ajudou a formar a própria consciência racial das bailarinas, possibilitando-lhes reafirmar sua posição e seu modo de dançar no cenário artístico e redimensionar a diáspora negra como experiência coletiva ao ressaltar o hibridismo entre danças e musicalidades afrodiáspóricas no flamenco. Palavras-chave: **Flamenco. Racismo. Negritude. Dança. Atlântico Negro.**

**ABSTRACT – *Flamenco Negro: analysis of the spectacle by Companhia De Arte La Negra Ana Medeiros*** – This paper proposes an analysis of the spectacle *Flamenco Negro*, based on the theoretical framework of the sociology of art and the sociology of ethnic-racial relations, combining the analysis of the social context of production of the work with the methodology of performance analysis. The study found that the process of creating such a work of art was part of a social network articulating a community of meaning that helped to form the dancers' own racial consciousness, enabling them to reaffirm their position and their way of dancing within the art scene and resize the black diaspora as a collective experience by highlighting the hybridity between Afro-diasporic dances and musicalities in Flamenco.

Keywords: **Flamenco. Racism. Blackness. Dance. Black Atlantic.**

**RÉSUMÉ – *Flamenco Negro: analyse du spectacle par Companhia De Arte La Negra Ana Medeiros*** – Cet article propose une analyse du spectacle *Flamenco Negro*, basée sur le cadre théorique de la sociologie de l'art et de la sociologie des relations ethniques-raciales, combinant l'analyse du contexte social de production de l'œuvre avec la méthodologie de l'analyse de la performance. L'étude a révélé que le processus de création d'une telle œuvre d'art faisait partie d'un réseau social articulant une communauté de sens qui a contribué à former la propre conscience raciale des danseuses, leur permettant de réaffirmer leur position et leur façon de danser au sein de la scène artistique et de redimensionner la diaspora noire comme une expérience collective en mettant en évidence l'hybridité entre danses et musicalités afrodiásporiques dans le flamenco.

Mots-clés: **Flamenco. Racisme. Négritude. Danser. Atlantique Noir.**

## Introdução

Nos últimos anos, devido a recentes mudanças na agenda política global, tem havido um interesse renovado em discutir o tema do racismo e da identidade negra em diversos setores da sociedade, incluindo os campos das artes da cena. *Flamenco Negro*, o espetáculo de dança que este artigo examina, insere-se nesse movimento histórico, apresentando um caráter pioneiro e inovador em uma área artística específica que, até então, não havia produzido reflexões mais aprofundadas sobre o assunto.

A discussão deste artigo se justifica no âmbito do debate mais amplo sobre as poéticas da negritude nas artes da cena (Soares, 2020). Esse conceito se aproxima e dialoga com o debate promovido pelo feminismo negro, uma vez que este reafirma a importância dos saberes oriundos do ponto de vista das próprias pessoas negras que percebem e sofrem na pele o fenômeno do racismo (Collins, 2019). Assim, aliadas à denúncia sobre o racismo, obras de arte que carregam discursos atravessados pela experiência do artista negro em sociedades racialmente hierarquizadas, são obras que produzem poéticas da negritude, pois, conforme Soares (2020, p. 11):

[...] entendemos que essas criações se apresentam como depoimentos do corpo-testemunha, e, portanto, elas são formas de conhecimento e formas de empoderamento dos artistas negros, que comprometem e empregam, a partir do seu próprio corpo, as impressões coletivas sob um ponto de vista da experiência vivida por si.

*Flamenco Negro* inclui-se nessa categoria, pois é um espetáculo que expressa, através das dores das personagens, o peso das situações reais de discriminações raciais vivenciadas por mulheres negras profissionais do flamenco brasileiro. Ao mesmo tempo, ele procura produzir representações positivas sobre a identidade negra.

A abordagem analítica aqui proposta, no entanto, procurou evitar a análise isolada da obra de arte, separada do conjunto das relações sociais que a produziram. Por isso, foi adotada uma proposta metodológica ainda pouco explorada em reflexões sobre as práticas desse tipo nas artes da cena no Brasil, que consiste na análise do contexto social de produção da obra de arte a partir do referencial da sociologia da arte (Bourdieu, 1996; Bourdieu, 2008; Becker, 2010), combinado com a metodologia de análise do espetá-

culo (Pavis, 2008; 2010). Com isso, o artigo procura fundamentar, no campo acadêmico, uma perspectiva teórico-metodológica que considere a construção das poéticas da negritude na dança como parte de um processo fundamentalmente social que deve ser compreendido a partir de uma abordagem complexa e relacional.

O objetivo da análise aqui proposta foi refletir sobre o modo como o racismo e, por conseguinte, as formas de violência simbólica, hierarquias e discriminações através das quais ele opera nos diversos mundos das artes impactam, hoje em dia, nas práticas em Dança; e como elas produzem, como resposta artística, narrativas de racismo e de identidade negra na cena. Especificamente, o artigo procura analisar como isso ocorre no flamenco, uma área artística que é um campo cultural e de produção específico.

Na explicação sobre o campo da pesquisa, este artigo procura relacionar a perspectiva de um coletivo de autores da chamada nova historiografia do flamenco (Navarro García; Pablo, 2005; Núñez, 2017; Manuel, 2018; Gómez, 2019; Corrales, 2000; Millazo, 2013; Goldberg, 2014) com a perspectiva historiográfica do Atlântico Negro de Paul Gilroy (2001).

Para a análise do contexto de produção social da obra, foi feita uma pesquisa social (Minayo, 2012), tendo como ferramentas metodológicas as observações diretas das reuniões on-line e dos ensaios presenciais que estruturaram o espetáculo, com o objetivo de averiguar aspectos sociais da sua montagem e preparação. Também foram feitas entrevistas semiestruturadas e conversas informais com as artistas do grupo, além da análise dos debates e dos conteúdos produzidos por elas nas redes sociais.

Com relação à aplicação das técnicas de análise de espetáculo, foi feito um reconhecimento dos temas abordados pela obra através da divisão em núcleos narrativos. Estes, por sua vez, foram analisados em articulação com a teoria social e, nesse processo, procurou-se relacioná-los com aspectos da trajetória das artistas de acordo com as problematizações trazidas pela Sociologia e pela Antropologia das relações étnico-raciais (Hall, 2002; Hall, 2003; Nagel, 2003; Munanga, 2017; 2020; Sodré, 2017) e também pelo feminismo negro (Souza, 1983; hooks, 1995; Carneiro, 2005; Carneiro, 2011; Kilomba, 2019; Creenshaw, 2002; Kerner, 2012; Collins, 2019).

## Situando o mundo social do flamenco negro

O flamenco, uma expressão artística reconhecida pela UNESCO desde 2010 como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, por muito tempo foi considerado como arte puramente espanhola. No entanto, ele possui uma construção histórica bastante complexa. Apesar de a narrativa histórica tradicional (Molina; Mairena, 1963; Machado y Álvarez, 1974; Washabaugh, 1996) considerá-lo uma arte de origem apenas cigana, surgida no sul da Espanha, segundo a historiografia mais recente (Navarro García; Pablo, 2005; Gómez, 2019; Steingress, 2007; Núñez, 2017; Manuel, 2018), o flamenco tem uma construção histórica multicultural, com influência europeia, cigana, árabe, judaica, afro-americana e africana.

Embora o modelo cênico espetacular que atende por esse nome tenha se estruturado, de fato, somente no século XIX, no sul da Espanha, há, na arte flamenca, estruturas musicais e gramáticas de movimento corporal que incluem heranças mais antigas. Assim, a chamada etapa primitiva ou pré-flamenca<sup>1</sup>, conforme tem corroborado vários estudos (Corrales, 2000; Millazo, 2013; Goldberg, 2014; Manuel, 2018; Núñez, 2017), incluiu uma mistura étnico-racial forjada no contexto das relações transatlânticas de dominação racial e da mistura de culturas da diáspora africana.

Durante muito tempo, por exemplo, sustentou-se a falsa ideia de que os protagonistas do hibridismo entre o flamenco e as artes latino-americanas foram os espanhóis que, nos séculos XIX e XX, levaram sua arte para as terras americanas e retornaram enriquecidos por sua influência. Corrales (2000) ressalta que a expressão *cantes de ida y vuelta*, utilizada para descrever esses processos, ignorou que, desde o século XVI, já havia ocorrido a vinda das artes africanas e afro-americanas para a Espanha. Portanto, negros e mulatos, tanto escravizados quanto livres, já haviam tido um papel central na formação das artes do sul da Espanha que constituíram o flamenco.

Entre as danças africanas que influenciaram a formação do flamenco estavam o *paracumbé*, o *guineo*, a *zarabanda* e o *mangindoy*; e entre as danças afro-americanas, o *zarabengue*, o *retambo*, o *zambalo*, o *dengue*, a *guarachá*, a *caxumba*, a *guayumba* e o *fandango*. Esses estilos eram dançados pelos negros libertos e ciganos que compunham as classes populares do sul da Espanha e viviam segregados do processo cultural hegemônico. Segundo Go-

mes e Cruz (2022), alguns desses ritmos também eram dançados em território brasileiro, tendo influenciado, inclusive, a formação de danças populares, como o lundu (Gomes; Cruz, 2022). Portanto, os atores sociais que protagonizaram a chamada etapa pré-flamenca pertenciam a grupos étnico-raciais marginalizados que tiveram que elaborar as suas expressões artísticas nos ambientes de trocas culturais atlânticas afrodiaspóricas criados pelo tráfico escravagista.

O flamenco é, assim, um caso paradigmático para ilustrar ou pensar o conceito de Atlântico Negro, cunhado pelo historiador Gilroy (2001) para descrever o hibridismo entre as diversas culturas populares negras em países envolvidos com a escravidão e com o pós-escravidão no entorno do Oceano Atlântico. Segundo o autor, ao mesmo tempo que essas culturas foram desqualificadas pelo racismo do projeto civilizatório dominante, elas criaram uma rede de trocas e influências mútuas de caráter transnacional. Mais tarde, tornaram-se também constitutivas da própria Modernidade que tentou negá-las. Portanto, o que chamamos de Modernidade formou-se a partir de uma relação híbrida, mas assimétrica, entre o projeto civilizatório colonizador branco e as formas de resistência a ele, que o autor chama de contraculturas da Modernidade.

Na história do flamenco, evidencia-se o caráter transnacional e intercultural dos diversos elementos que o compõem. O flamenco é produto do hibridismo cultural, nos termos definidos por Canclini (2013), em que se evidenciam complexos processos de interpenetração entre a arte popular e a arte erudita. No entanto, como tantas culturas do Atlântico Negro, ele não foi resultado de uma mistura harmônica ou cordial entre expressões artísticas de diferentes grupos étnicos. Ele parte de um processo tão híbrido quanto violento (Cevasco, 2006), característica comum aos fenômenos de hibridismo cultural envolvidos em processos objetivos de dominação.

O reconhecimento dessa dimensão racial é uma discussão bastante recente no campo da historiografia do flamenco. Consequentemente, ela ainda é pouco desconhecida pela maioria dos membros da comunidade flamenca internacional. Foi possível constatar isso através das entrevistas realizadas com os agentes envolvidos em uma cadeia de eventos anteriores à idealização de *Flamenco Negro*.

Um desses eventos foi a veiculação, na Espanha, do espetáculo *Gurumbé: canciones de tu memoria negra* (2016), dirigido pelo antropólogo Miguel Angel Rosales, que causou grande repercussão na comunidade flamenca do país por ter trazido à tona esse tema pela primeira vez. No Brasil, esse documentário suscitou um debate entre profissionais do circuito flamenco da cidade de São Paulo, cujo resultado foi a produção de um evento, dirigido por Mariana Abreu, do grupo Estúdio Soniquete, em 2020 chamado *Flamenco Negro: histórias silenciadas*, no contexto da pandemia. Esse evento foi organizado com o formato de três *lives*, contendo falas de artistas negros e pesquisadores, incluindo o próprio diretor do documentário espanhol, Miguel Rosales, que foi convidado para falar, além da bailarina negra espanhola Yinka Esi Graves.

Do ponto de vista da sociologia da arte, todos esses eventos anteriores aos eventos do contexto de produção do espetáculo *Flamenco Negro* caracteriza um *mundo da arte* (Becker, 2010), conceito que se refere ao conjunto de relações sociais que constituem uma obra de arte. Essas relações incluem não apenas os artistas envolvidos de forma mais direta na produção artística, mas também outros atores sociais e até mesmo as redes sociais mais amplas nas quais os artistas se inserem.

A pesquisa constatou que algumas das artistas envolvidas na produção do espetáculo *Flamenco Negro* em 2021 haviam participado do evento *Flamenco Negro: histórias silenciadas* em 2020. Nem todos os envolvidos nas *lives* eram pessoas negras. Porém, o evento desencadeou conversas posteriores sobre o tema entre algumas artistas negras do flamenco brasileiro que haviam participado ou assistido. Isso levou, ao longo de um período de um ano, à formação dos conceitos artísticos que culminariam na construção do espetáculo de dança *Flamenco Negro* em 2021.

Nem todas as artistas que construíram o espetáculo *Flamenco Negro* haviam participado das *lives* em 2020. Tal evento, portanto, foi composto também de outros agentes sociais, mas foi parte constitutiva do processo social que levou à produção do espetáculo *Flamenco Negro* em 2021. Ele consolidou as relações sociais e as trocas de afetos que influenciaram a percepção das artistas que posteriormente se engajaram na ação coletiva da produção de *Flamenco Negro* sobre a temática do racismo, da negritude e da identidade negra das mulheres no flamenco.

*Flamenco Negro* foi marcado, portanto, pela origem negra de todas as bailarinas envolvidas na sua concepção e que aparecem com centralidade nas cenas. As bailarinas Ana Medeiros, Patrícia Correa, Bianca Benevenuto, Rose Correa e a violinista Gabriela Vilanova eram mulheres negras residentes na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul; e a bailarina Jemima Ruedas e a cantora Isadora Arruda eram mulheres negras de São Paulo. A diretora artística, Sílvia Canarim, as locutoras Thaís Virgínia e Luciana Meira, bem como os músicos de compuseram a trilha sonora, eram brancos<sup>2</sup>.

Inicialmente, a coreógrafa e idealizadora do espetáculo, Ana Medeiros, havia sido selecionada em um edital da empresa Marco Polo para a apresentação de outro espetáculo flamenco, intitulado *Mujeres de Água*, de 2020. O edital exigiu uma contrapartida da artista. Inicialmente, a coreógrafa propôs uma videoaula na qual ela falaria sobre a influência negra na história do flamenco, a ser apresentada no dia 25 de julho, data do Dia da Mulher Negra, Latino-Americana e Caribenha. Porém, conforme narrou a artista, um episódio vivenciado por ela no meio artístico flamenco envolvendo a questão do racismo estrutural a levou a mudar de ideia.

Segundo o relato de Ana Medeiros, ao abordar um músico flamenco brasileiro sobre o teor indiretamente racista contido em uma letra canônica do repertório tradicional flamenco, recebeu uma resposta evasiva. O referido músico alegou não reconhecer nenhum traço de racismo contido na letra da música. Imediatamente a cena do quarto núcleo dramático do espetáculo, que será descrita mais adiante, foi idealizada pela diretora e coreógrafa. A partir dela o espetáculo *Flamenco Negro* tomou forma, acrescentando outras cenas que também narravam episódios do cotidiano do universo flamenco envolvendo questões raciais, a partir dos relatos das outras bailarinas.

A tentativa de Ana de dar uma resposta ao episódio citado por meio da construção de um espetáculo sobre a temática do racismo é o que Bourdieu (1996) denomina uma tomada de posição, o que representa uma dimensão da agência dessa artista negra dentro do campo do flamenco. Assim, do ponto de vista sociológico, até mesmo essa e outras relações sociais conflituosas que essas artistas estabeleceram com outros agentes do mundo do flamenco foram constitutivas dessa obra de arte.

Ainda segundo Becker (2010), os mundos da arte são os artistas e suas redes de cooperação e interações sociais. Nas falas de algumas bailarinas, foi

evidenciado que o posicionamento pessoal e político, referente a questões raciais, ainda era “relativamente recente” em suas vidas; que nunca antes haviam falado sobre a temática do racismo na cena artística, e se referiram ao último ano de conversas desde a *live* de 2020. Portanto, o debate sobre o racismo que já havia se instaurado na rede social em que Ana Medeiros vivia incidia na maneira como tais atores sociais passaram a se ver no flamenco, constituindo as suas posições enquanto agentes desse campo da arte diante da temática racial e das suas próprias identidades enquanto mulheres negras.

Nesse sentido, a cadeia de eventos que levou à construção do espetáculo funcionou como uma experiência formativa da consciência negra dessas artistas e evidenciou o caminho do *tornar-se negro*, de Neusa Santos Souza (1983). Esse conceito refere-se ao conhecimento de ser negro em uma sociedade racista. É sobre confrontar-se com a existência dos estereótipos raciais e os estados psicológicos autodepreciativos criados por eles para, a partir da sua superação, construir uma identidade negra positiva e autoafirmativa. É a aquisição da *consciência negra* (Munanga, 2017).

Além disso, todos os agentes envolvidos na produção do documentário espanhol e das *lives* brasileiras afirmaram que nunca haviam visto essa temática ser abordada ou debatida no flamenco. Considerando que, no campo do flamenco, todos os artistas profissionais procuram tomar sempre conhecimento das obras de arte uns dos outros em busca de referências dessa cultura artística específica, é possível considerar *Flamenco Negro* o primeiro espetáculo de flamenco profissional a abordar o tema do racismo na sua dramaturgia e a colocar em cena somente bailarinas negras.

Com direção geral, concepção, cenário, figurino e coreografia de Ana Medeiros e com direção artística de Sílvia Canarim, o espetáculo foi apresentado pela primeira vez no dia 25 de julho de 2021 no formato virtual, devido à pandemia de covid-19, constando originalmente de um vídeo de 20 minutos de duração. No mesmo ano, a obra recebeu o Prêmio Açorianos de Melhor Espetáculo de Dança do Rio Grande do Sul.

Em 20 de novembro do mesmo ano, o espetáculo sofreu uma adaptação para o formato presencial, com um acréscimo de tempo de 40 minutos, totalizando 1 hora de duração, sendo apresentado no Teatro de Arena, na cidade de Porto Alegre. Em 16 de novembro de 2022, essa versão foi apresentada novamente na abertura do *VIII Simpósio Internacional Desigualda-*



des, *Direitos e Políticas Públicas: novos ativismos e protagonistas na reinvenção da solidariedade social*, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unisinos, na mesma cidade.

Como a dramaturgia de *Flamenco Negro* inspirou-se nas experiências individuais com situações de discriminação racial vivenciadas pelas artistas, ao longo de suas trajetórias de vida, várias bailarinas afirmaram que tiveram que lidar com certas memórias dolorosas ao longo do processo de criação artística. Sendo assim, todo o processo implicou em lidar com o que Sueli Carneiro (2011) chama de “a dor da cor”. Muitas cenas que serão descritas na seção a seguir procuraram representar essas experiências traumáticas de forma poética. Porém, apesar dessa dimensão dolorosa, todas as artistas afirmaram que o processo foi acompanhado também por sentimentos positivos, por um “alívio por não ter que guardar mais isso”, por uma satisfação por “poder falar sobre isso” ou por “poder levar isso para outras pessoas”.

### **Análise do espetáculo**

*Flamenco Negro* é um espetáculo contemporâneo que rompe com pensamentos tradicionalistas e com concepções fechadas sobre essa arte, pois, embora tenha como centralidade a cultura flamenca, também utiliza referências de outras danças e músicas, relacionadas à cultura afrodiaspórica atlântica. Entre os elementos que o constituem destacam-se: o movimento corporal (dança) e os signos das letras das músicas como constituintes da dramaturgia da obra; a alternância entre as cenas em um processo que não resulta necessariamente em uma narrativa linear; e o uso de texto e expressão verbal, o que situa o espetáculo em uma estética próxima do teatro. A maioria dos componentes dramaturgicos (músicas, textos, figurinos, coreografias e a corporeidade das bailarinas) tem por objetivo narrar a negritude no universo da dança flamenca.

Para a análise dos significados da dramaturgia da obra, foi feita a divisão do espetáculo em cinco núcleos narrativos. Para isso, foi construída uma tabela, utilizada para agrupar os temas que foram sendo identificados. Eles não foram divididos necessariamente a partir das mudanças de cena, de música ou de figurinos, mas sim a partir dos seus focos temáticos: 1) a contribuição negra para a história da arte flamenca; 2) a discriminação do sujeito

negro no flamenco; 3) o corpo negro e a estética da dança flamenca; 4) a condição da mulher negra no flamenco; e 5) a ancestralidade.

No primeiro núcleo narrativo, nomeado como *A Contribuição Negra na História da Arte Flamenca*, lentamente, o palco vai sendo iluminado e uma imagem vai emergindo da escuridão: seis mulheres negras, que são as cinco bailarinas e a violinista, estão dispostas como na composição de um quadro, paradas todas de frente para o público.

Ao fundo, ouve-se o som de um tambor africano, e a voz da locutora enuncia:

O cante é *gitano*<sup>3</sup>, o toque é mouro e o baile é negro. Não minto em nenhuma das três afirmações, mas em nenhuma digo toda a verdade. Porque reconhecendo que só existe um dogma no flamenco e é a mistura, em cada uma das suas expressões se manifesta um gene dominante. O cigano acabou racializando o *cante jondo*<sup>4</sup> por muito que esconda recitações do mesmo Corán. A guitarra fala árabe, mesmo que seja feita, como dizia Lorca, com madeira de barca grega e crina de mula africana. E os negros pariram as três cepas do baile flamenco que levaram para a América e depois taconearam igualmente Andaluzes e castellanos: a *zarabanda*, o *fandango* e o *tango* (Medeiros, 2021b).



Figura 1 – Espetáculo *Flamenco Negro*, da Companhia de Arte La Negra Ana Medeiros. Artistas: Ana Medeiros, Gabriela Vilanova, Patricia Correa, Rose Correa, Bianca Benevenuto e Jemima Ruedas. 20 de novembro de 2021, Porto Alegre, Brasil. Fonte: Foto de Fábio Zambom.

Com essas palavras, extraídas do livro *Flamenco: arqueología de lo jondo*, de Antonio Manuel (2018, p. 141), sintetiza-se o debate da nova historiografia do flamenco sobre a arte flamenca também ser, em parte, de origem africana e afro-americana. Com isso, o núcleo narrativo inicial de *Flamenco Negro* destaca o caráter multirracial dessa arte, ressaltando a diáspora negra transatlântica como constituinte de algumas gramáticas corporais e estruturas musicais presentes na cultura flamenca.

No desenvolvimento da cena, justamente um dos estilos musicais flamencos que tem matriz africana, o *fandango*, aparece logo em seguida. Lentamente, as artistas vão começando a desfazer a pose inicial e começam a dançar o *fandango* em uma ação cênica na qual cada bailarina executa um solo de dança no centro, uma de cada vez. Essa ação cênica remete à lógica de organização de uma *juerga*<sup>5</sup> flamenca, na qual os *performers* se dispõem em um círculo e um bailarino por vez vai até o centro para realizar uma improvisação em dança ao som de palmas coletivas.

Segundo Sodré (2017), o círculo ou roda é a mais frequente formação do movimento rítmico em grupo na configuração simbólica dos africanos, estruturando a maior parte das suas danças. Afirma ainda o autor que, nas culturas africanas, a dança dançada em círculo reelabora simbolicamente o espaço e modifica momentaneamente as hierarquias simbólicas e sociais através da integração entre os corpos individuais e uma espécie de corpo coletivo, espécie de filosofia social colocada em ação (Sodré, 2017). Na cena, a dinâmica que se estabelece é a de uma *juerga*, denotando esse laço coletivo que se cria nas rodas de dança em que todos participam do evento performático, tanto quem está no centro quanto quem está sustentando a percussão musical batendo palmas.

A *juerga* por *fandango* é executada o tempo todo sob o olhar atento da bailarina mais velha, que está sentada em uma cadeira ao fundo. Isso remete à noção africana de ancestralidade, que será abordada mais adiante.

Na segunda cena, ainda do primeiro núcleo narrativo, uma voz declama, parte em português e parte em iorubá, um poema escrito pela diretora geral Ana Medeiros:

Nem tão branca nem tão negra. O fundo do meu poço   mais raso do que o teu. Mas o caminho que percorro   no mesmo meio dia cortante. Nem tão branca nem tão negra. Escalo uma montanha imensa, com dignidade e refi-

namento. Sou costureira. E meu sangue é negro. Na ponta da agulha vou bordando a mesma realeza que proporcionou a meus ancestrais luzir e reexistir. Nem tão branca nem tão negra. Mas por baixo da epiderme, a mesma ferida exposta. Preconceito. Rechaço. Aceitação. Forçada a tolerá-lo. Nem tão branca nem tão negra. Sou, sigo e me abraço. Te abraço (Medeiros, 2021b).

Assim, o texto remete ao tipo de sujeito social comum ao contexto da sociedade espanhola do século XIX, na qual se configurou a arte flamenca: o indivíduo mestiço. Como o próprio flamenco, cujo hibridismo cultural não se deu através de um processo tranquilo e harmonioso, isento de conflitos, aqui, a mulher flamenca negra, descendente de escravizados e situada na base da hierarquia econômica do mundo do trabalho e tendo por isso como opção apenas trabalhar como costureira, expõe a tensão do seu entrelugar identitário. A identidade aqui narrada é produto da disjunção entre os discursos racializantes binários, que propõem apenas um tipo de identidade negra. O relato perturba, portanto, binarismos identitários em conformidade com o próprio conceito geral do espetáculo, cujo elenco é composto de bailarinas com uma gama muito variada de tons de pele negra. Também mostra uma narrativa de uma mulher flamenca negra que não se rende ao assimilacionismo<sup>6</sup>, reafirmando a sua negritude.

No núcleo narrativo seguinte, a *Discriminação do Sujeito Negro no Flamenco*, é abordado o tema da discriminação racial individual. Na segunda cena, uma bailarina e uma violinista estão no palco. Uma voz de algum personagem situado fora da cena, mas que, no contexto da cena, dá a entender que se trata de uma coreógrafa ou diretora artística, corrige o posicionamento da bailarina no palco com comentários racistas: “como é difícil te posicionar”, “a tua cor destoa”, o “figurino não senta com a tua cor” (Medeiros, 2021a). Com as sucessivas correções, a bailarina vai sendo colocada cada vez mais para o fundo do palco, tornando-se cada vez menos visível.



Figura 2 – Espetáculo *Flamenco Negro*, da Companhia de Arte La Negra Ana Medeiros. Bailarina: Patrícia Correa; musicista: Gabriela Vilanova. 20 de novembro de 2021, Porto Alegre, Brasil. Fonte: Foto de Fábio Zambom.

O texto utilizado nessa cena remete a falas que a bailarina ouviu em algumas ocasiões ao longo de sua trajetória de vida. Algumas delas, em determinados momentos, a desmotivaram a continuar dançando flamenco, a ponto de a levarem a abandonar a sua prática por algum tempo. Em termos de dramaturgia da dança, esse efeito desmotivador é representado através de seu movimento corporal. No início, a bailarina dança com mais presença cênica. Porém, com as sucessivas correções de sua posição no palco e falas discriminatórias, a sua expressividade corporal vai se tornando mais contida e a sua presença cênica diminui.

Aqui, está retratada uma das formas através das quais o racismo pode operar na prática. O racismo pode ser definido como a dominação sistemática de um grupo étnico por outro, acompanhada por representações e ideologias que essencializam e depreciam o grupo subordinado (Monsma, 2017). Ele tem duas dimensões: uma prática – as instituições, redes sociais e ações individuais que o reproduzem sistematicamente – e uma simbólica – a dos sistemas de classificação, ideologias ou categorias de percepção do mundo através das quais as diferenças físicas ou outros marcadores simbólicos são valorados negativamente. No nível prático (da ação), o racismo pode ser dividido também em três dimensões: a estrutural, a institucional e a individual (Almeida, 2018).

Essa cena demonstra como opera o racismo individual no cotidiano através de um mecanismo de reprodução das hierarquias do racismo estru-

tural nas interações face a face. De acordo com Fanon (2008), a discriminação sistemática e estrutural de africanos e afrodescendentes criou uma estrutura simbólica dentro da qual a *negritude* foi marcada pela despersonalização, isto é, como algo fora da própria ideia de natureza humana. O corpo negro foi, assim, significado como sem humanidade. O autor ressalta que o racismo contra o negro tem uma dimensão fundamentalmente ontológica, que organizou toda a percepção do mundo dito *ocidental* na qual o corpo negro foi fadado a permanecer na zona do não ser, do não humano.

Nas palavras de Neusa Santos Souza (1983, p. 7):

A discriminação de que seu corpo é objeto, não dá tréguas à humilhação sofrida pelo sujeito negro que não abdica de seus direitos de seus direitos humanos, resignando se a passiva condição de ‘inferior’. Curiosa e trágica condição. É no momento mesmo que o negro reivindica sua condição sua condição de igualdade perante a sociedade que a imagem do seu corpo surge como intruso, como um mal a ser sanado.

Na cena, uma bailarina negra reivindica a sua condição de igualdade ao tentar afirmar o seu lugar dentro da cena artística flamenca. No entanto, o seu corpo é logo significado como um mal a ser sanado, pois a sua cor não é considerada adequada para combinar com qualquer outro elemento da cena. Ele é, então, inferiorizado e escondido devido à marca da sua cor, sendo levado cada vez mais para o fundo do palco.

Mais para o final da cena, a voz da locutora diz: “[...] este ritmo, por *alegrías*<sup>7</sup>, não vai dar para tu dançar, porque só vai aparecer o branco dos teus dentes” (Medeiros, 2021a), fazendo, mais uma vez, uma referência depreciativa ao fenótipo negro na cena. Aqui temos, portanto, uma denúncia da discriminação racial ou do racismo que atua no nível individual através da imposição de uma norma somática hegemônica. Esse tipo de acontecimento pode ser, infelizmente, bastante comum nos dias de hoje em diversos contextos nos mundos das artes da cena. Ele pode ter como resultado a baixa visibilidade ou a ausência dela, bem como o baixo protagonismo dos negros na cena artística, podendo levar esses sujeitos a pararem de querer dançar sorrindo de forma expressiva e se posicionando na frente. Ou pode até mesmo levá-los a abandonarem a prática do flamenco.

Por fim, a locutora faz a pergunta derradeira: “Tem certeza que tu quer dançar?” (Medeiros, 2021a). Em suma, como se não bastassem as falas

enunciando que aquele corpo é um corpo intruso, acompanhadas das tentativas de invisibilizá-lo, ao levá-lo cada vez mais para o fundo do palco, a voz que representa a discriminação racial pergunta se esse corpo tem certeza de que deveria estar ali, reivindicando a sua existência na arte.

Em toda a cena, no entanto, a personagem demonstra não aceitação ou concordância com o acontecimento retratado. O figurino é de cor preta, o que também pode remeter à ideia de não aceitação ou de luto ao lembrar aquele acontecimento. Logo depois da última fala da locutora, a bailarina caminha até o centro do palco e começa a executar um solo de dança. A música é uma *farruca*, um estilo musical flamenco, cuja letra fala sobre uma pomba que teve as asas cortadas para que não voasse, pois convinha que ela não levantasse voo. Mas a bailarina dança com virtuosismo e expressividade.

Na continuação, vem o núcleo *O Corpo Negro na Dança Flamenca*. Na primeira cena desse núcleo narrativo, uma bailarina inicia a sua coreografia com os dois braços presos por amarras, que limitam os seus movimentos. A bailarina começa a sapatear, executando música com os pés, mas não pode mover os braços. O seu movimento corporal expressa uma tensão, uma vontade de se libertar.

Em uma de suas falas nas reuniões para a construção do espetáculo, a mesma bailarina que sola nessa cena disse que, em sua dança, dentro do meio artístico flamenco, ela sempre havia se sentido “muito contida”.

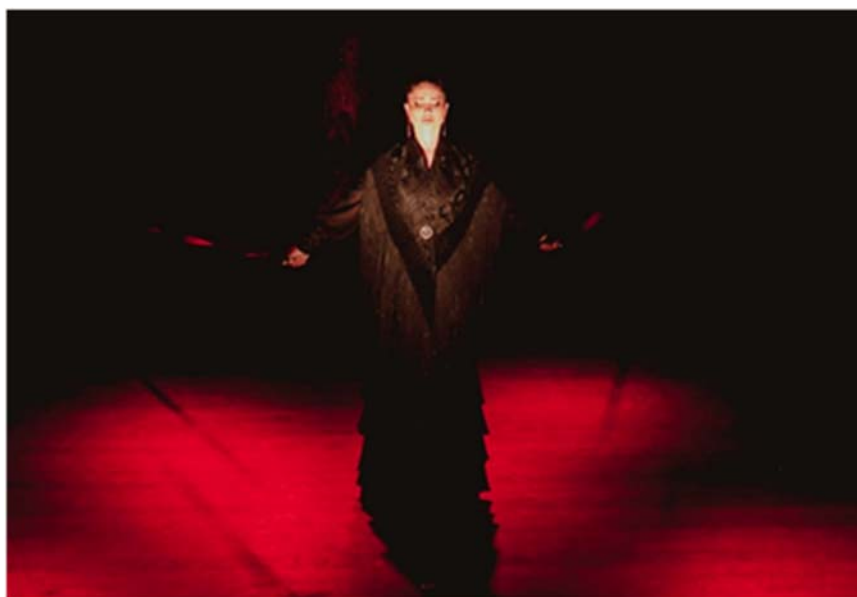


Figura 3 – Espetáculo *Flamenco Negro*, da Companhia de Arte La Negra Ana Medeiros. Bailarina: Bianca Benevenuto. 20 de novembro de 2021, Porto Alegre, Brasil. Fonte: Foto de Fábio Zambom.



Essa cena resulta, portanto, das experiências pessoais da bailarina ao fazer a sua trajetória de vida dentro de um mundo flamenco predominantemente branco. Aqui, a noção de racismo institucional permite elaborar a afirmação de que o meio do flamenco, em alguns contextos do Brasil, funciona como uma instituição racista. Ou seja, ele reproduz o racismo estrutural através das disposições estéticas aprendidas por seus agentes em posições de poder, tais como professores e outros, a quem o campo dá autoridade para definir as regras do juízo de valor estético. Nos relatos dessa e de outras bailarinas, evidenciou-se que muitos mestres da arte flamenca com quem conviveram reproduziram a desqualificação da sua corporeidade negra.

Aqui vale ressaltar que não existe um corpo negro em um sentido essencialista e universal, pois o aprendizado de técnicas corporais (Mauss, 1974) em dança é partilhado e corporificado social e culturalmente. Assim, diferentes indivíduos negros, submetidos a diferentes tipos de experiências sociais e escolas de treinamento corporal, corporificam uma grande diversidade de corporeidades negras na dança.

Porém, como a dança é uma arte que tem o corpo como o centro de suas representações, uma das formas do racismo estrutural operar dentro do campo da dança é através da desqualificação de algumas características próprias do corpo negro. Tanto no flamenco quanto nas demais artes permeadas por representações, imaginários simbólicos e estereótipos raciais, “o corpo é o primeiro lugar de ataque do racismo” (Rufino, 2016). O fenômeno do racismo historicamente sempre operou, entre outros mecanismos, através das tentativas de integrar o corpo negro dentro nas referências estéticas de uma cultura hegemônica branca (Hall, 2003).

No desenvolvimento da cena, gradualmente, a bailarina começa a se libertar de suas amarras, soltando primeiro um braço, depois o outro, até que ela enfim se liberta completamente e começa a dançar livre no centro do palco, uma *siguiriya*, um estilo musical flamenco que representa a ira ou a raiva. Em seus relatos, essa mesma bailarina afirmou que, apesar de as temáticas propostas pelo espetáculo *Flamenco Negro* terem tocado em pontos emocionalmente muito sensíveis para ela, referentes ao racismo, o processo de criação artística também foi, simultaneamente, algo *libertador*.

Na cena seguinte, o mesmo tema é representado de outra forma. Uma bailarina entra em cena e executa um solo. Depois de algum tempo, a voz



da locutora fala: “Ei! O que você está pensando, dançando desse jeito? Ei, está achando que está na Sapucaí, rebolando desse jeito?” (Medeiros, 2021a). Aqui, o espetáculo mostra uma das muitas formas como o racismo impõe uma regulação estética sobre o corpo negro. Mesmo que o flamenco tenha se originado de ritmos afrodiáspóricos e que o flamenco atual seja diversificado, adotando até mesmo elementos da arte e da dança contemporânea, em termos de diversidade de movimentos corporais, (Navarro García, 2006; Canarim, 2017), temos esse tipo de regulação que desqualifica os modos como artistas flamencos negros encontraram para se expressar na dança.

Aqui, vale ressaltar que, no período colonial, a África foi considerada um mundo de *povos sem história*, e a denominação *arte primitiva* foi utilizada para criar uma concepção negativa sobre a arte dos povos submetidos à dominação colonial. O campo da dança, enquanto construção de um regime estético específico, constituiu-se de forma simultânea à difusão de tais estereótipos raciais, cujas distinções permitiram o reconhecimento apenas de determinadas formas expressivas de movimento corporal. Podemos entender essa desqualificação do signo corporal evocado pelo movimento do quadril no flamenco com a reprodução de uma norma estética no corpo que dança.

O movimento com os quadris, presente em muitas danças africanas e afrodiáspóricas, historicamente, esteve ligado a juízos de valor depreciativos sobre o movimento do corpo negro. No período colonial, as danças das populações escravizadas (inclui-se aqui o jongo e outras danças chamadas genericamente de *batuques*) em que se enfatizava o movimento do quadril eram chamadas de “lascivas” (Freycinet, 1825). Era dito que nelas se revelava o despudor e a indecência, moralmente prejudiciais. Mesmo após o fim do período colonial, danças populares afrodiáspóricas, como o candombe ou maxixe, eram desqualificadas (Velloso, 2007).



Figura 4 – Espetáculo *Flamenco Negro*, da Companhia de Arte La Negra Ana Medeiros. Bailarina: Jemima Ruedas. 20 de novembro de 2021, Porto Alegre, Brasil. Fonte: Foto de Fábio Zambom.

Segundo Munanga (2020, p. 16), a discriminação racial do sujeito negro tem se realizado fundamentalmente “[...] pela inferiorização do seu corpo antes de atingir a mente, o espírito, a história e a cultura”. Porém, a inferiorização do corpo se combina frequentemente com a desqualificação da cultura negra, o chamado racismo epistêmico ou epistemicídio (Carneiro, 2005). Na cena, esse mecanismo duplo de discriminação está demonstrado: ao mesmo tempo que se desqualifica o movimento corporal do corpo negro, faz-se uma referência ao samba (por meio da pergunta “Está achando que está na Sapucaí?”), outra dança afrodiáspórica, para demarcar uma fronteira de distinção e reforçar normas estéticas.

Como observa Hall (2002; 2003), é sobre o corpo socialmente significado que o racismo opera, e é no corpo que se sustentam identidades e performances sociais resistentes ao racismo, em um campo conflitivo marcado por uma luta pelo controle da significação e pela imposição de representações culturais hegemônicas. Nesse sentido, a vigilância e o controle sobre a expressão dos corpos negros na dança flamenca não está dissociada do controle mais amplo sobre a própria definição do que é campo da arte do flamenco. Como é possível perceber pela frase enunciada na cena, logo em seguida das falas que desqualificam o movimento corporal: “Isso não é flamenco!” (Medeiros, 2021a).

Como observa Bourdieu (1996; 2008), a diferenciação simbólica entre aquilo que é ou não é arte depende de processos de distinção estética que,

por sua vez, dependem das instâncias de legitimação do status de artista, que refletem as relações de poder mais amplas da sociedade. Conforme o autor, sempre há alguma “dependência do campo da arte ao campo do poder” (Bourdieu, 1996, p. 77). Dessa forma, as definições normativas que constituem estilos, estéticas e os próprios campos da dança e da música correspondem às hierarquias sociais existentes nos demais campos sociais.

O tema da sexualização do corpo da mulher negra aparece tanto no segundo quanto no quarto núcleo narrativo, tendo mais centralidade no quarto. No segundo núcleo narrativo, isso já aparecia no conteúdo da letra da música tocada no violino. Já o quarto núcleo narrativo conta também com a representação do texto contido nas letras das músicas, acrescido da simbologia contida nos gestos e movimentos de dança, motivo pelo qual nomeei o segundo núcleo como *A Condição da Mulher Negra no Flamenco*.

De acordo com González (2020), o racismo faz com que a mulher negra seja vista a partir de dois tipos de estereótipos: a doméstica e a *mulata*. A palavra *mulata* está simbolicamente relacionada a imagens racistas que associam o corpo da mulher negra a um corpo automaticamente disponível para o sexo. No primeiro núcleo narrativo, a música tocada é *É Luxo Só*, de Ary Barroso e Luiz Peixoto, que usa justamente o termo *mulata*, o que remete à reflexão sobre a alta exploração da imagem do corpo negro no imaginário que permeia a música popular brasileira.

Esse tema retorna no quarto núcleo narrativo, em que se mesclam a música *La Morenita*, uma canção popular flamenca, e a música brasileira *O Teu Cabelo Não Nega Mulata*, ambas canções que reproduzem estereótipos raciais sobre o corpo da mulher negra, com a música brasileira *A Carne*, de Elza Soares, que é justamente o oposto, ou seja, uma denúncia ao racismo estrutural que incide sobre o corpo negro. A diferença é que, no quarto núcleo, a paisagem sonora oscila entre dois universos culturais, o brasileiro e o espanhol, fazendo referência ao fato de que o racismo opera em ambas as culturas.

A cena apresenta uma bailarina negra com um único foco de luz em seu corpo e todo o restante do palco no escuro. Ela tenta dançar, mas, a todo momento, é interrompida por mãos que surgem das sombras, tocando em seu corpo. Ela precisa repelir essas mãos para poder continuar dançando. Esse núcleo traz uma narrativa do corpo da mulher negra destituído da sua

dignidade ou do reconhecimento da sua humanidade e, simultaneamente, constituído como objeto de desejo, de prazer erótico e sexual, quando atua dentro da cena artística de dança flamenca. Em outras palavras, remete à maneira específica como o corpo da mulher negra é racializado a partir da interação entre dois vetores diferentes de opressão: a violência racial e a violência de gênero.

Aqui destaco a noção de interseccionalidade (Crenshaw, 2002; Kerner, 2012; Collins, 2019), que se refere a como diferentes sistemas de hierarquização e de dominação, tais como o racismo e o sexismo, se articulam ou se combinam. Outra noção equivalente é a de racismo generificado, de Kilomba (2019), que nomeia a indissociabilidade entre o gênero e a raça na opressão sofrida por mulheres negras, uma vez que a própria construção do gênero da mulher negra já é gestada dentro do racismo.

Segundo Nagel (2003), na história da colonização, configuraram-se representações simbólicas de povos exóticos e hipersexualizados, com relatos eróticos sobre as jovens nativas abundando no imaginário dos homens europeus. A partir do século XX, isso foi reforçado pela indústria mundial do turismo. Segundo a autora, há hoje uma relação bastante próxima entre o turismo convencional e o chamado turismo sexual. Mesmo quando o turismo convencional não está diretamente ligado à comercialização do sexo, a sua propaganda frequentemente reforça estereótipos sexuais sobre o corpo racializado das populações nativas, considerados exóticos. Assim, a escala da comercialização do sexo potencializou-se a partir do aumento das viagens e da globalização. Muitos dos destinos turísticos mundiais também são hoje locais de intenso comércio sexual.

Nessa linha de análise, quando uma mulher negra brasileira dança flamenco, talvez se interseccionem antigas fantasias de danças de locais exóticos e da sexualidade de seus habitantes com os estereótipos sobre o corpo da mulher negra, baseadas em hierarquias raciais e de gênero, identificados por autoras como González (2020). Essa articulação entre os estereótipos sobre a mulher negra e o imaginário erótico mundial sobre culturas consideradas exóticas demanda maiores pesquisas na dança.

A narrativa dramaturgica do quarto núcleo narrativo propõe ao espectador a reflexão sobre essa temática, que faz com que muitas bailarinas negras de diversas danças sejam reduzidas ao imaginário de corpos sexualmen-

te disponíveis. Ela também pode levar o público a questionar as práticas corriqueiras relacionadas ao racismo generificado dentro da dança flamenca. Além disso, toca em questões importantes também para os profissionais da música flamenca no que diz respeito à relação entre certos conteúdos de letras de cantes flamencos tradicionais e o mundo social brasileiro da dança flamenca, que é, de uma forma predominante, composto de mulheres, inclusive negras.

No desenvolvimento da cena, a bailarina liberta-se das mãos que tocam em seu corpo e, afastando-se, caminha para outros pontos do palco. Depois, começa a dançar uma *petenera*, um estilo musical flamenco que representa a dor e a redenção.

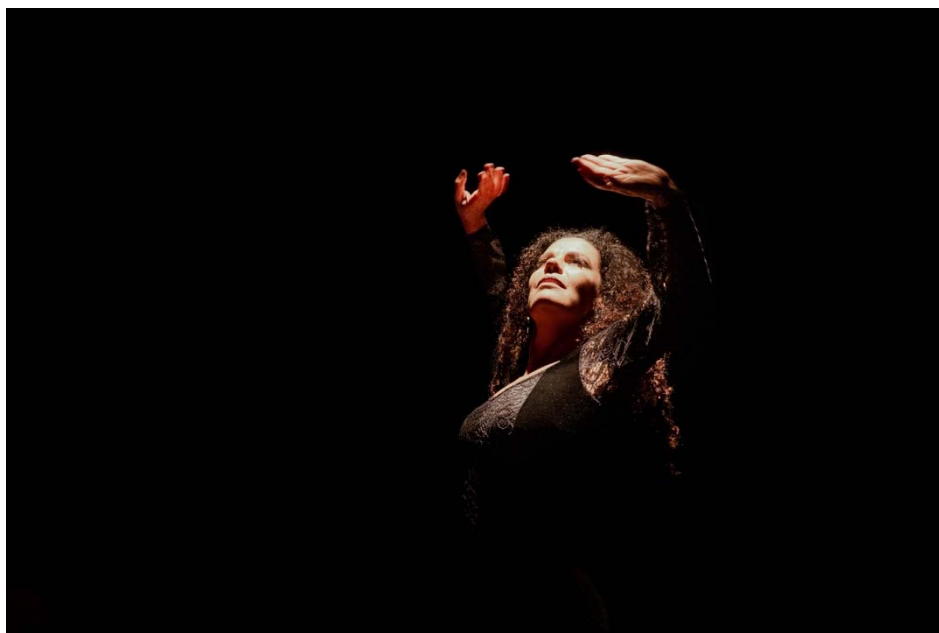


Figura 5 – Espetáculo *Flamenco Negro*, da Companhia de Arte La Negra Ana Medeiros. Bailarina: Ana Medeiros. 20 de novembro de 2021, Porto Alegre, Brasil. Fonte: Foto de Fábio Zambom.

No final do quarto núcleo narrativo, a mesma bailarina mais velha que apareceu no primeiro núcleo retorna ao palco. Ela coloca um *mantón*<sup>8</sup> sobre o corpo da bailarina que está na cena e depois a abraça. Há uma sequência de dança com o *mantón*, como se a bailarina agora estivesse munida de uma energia renovada. O *mantón*, assim como abraço, parece representar algo que é passado adiante, de uma geração a outra.

No quinto e último núcleo narrativo, a mesma bailarina mais velha que observava tudo do fundo na cena inicial retorna à cena e recolhe o *mantón* que foi deixado no palco. Segundo Fu-kiau e Lukondo Wamba (2000),

Sodré (2017) e Oyěwùmí (2021), a valorização da sabedoria dos mais velhos enquanto guardiães da sabedoria e da memória coletiva da comunidade é uma característica cultural presente nas culturas africanas. Ela se associa a valores civilizatórios, tais como transmissão de saberes através da oralidade e a noção de um tempo não cíclico, que liga o presente ao passado. Esse traço cultural, que é chamado de ancestralidade, sobrevive na diáspora atlântica africana (Sodré, 2017). Como observa, por exemplo, Gilroy (2001), ele cria uma noção de tempo emocional, sem relação com o cronológico, que leva à sobrevivência de africanismos nas culturas do Atlântico Negro em paralelo às inovações.

Nesse núcleo narrativo, a sabedoria e a ancestralidade retornam à cena. É a vez da bailarina de dançar ao som da música *Cordeiro de Nanã*, um canto para os orixás da música popular brasileira. Todas as demais bailarinas entram e dançam em círculo ao seu redor. Aqui, o figurino sofre uma mudança: os trajés são mais coloridos, com cores vibrantes.



Figura 6 – Espetáculo *Flamenco Negro*, da Companhia de Arte La Negra Ana Medeiros. Bailarinas: Ana Medeiros, Bianca Benevenuto, Rose Correa, Patricia Correa e Jemima Ruedas. 20 de novembro de 2021, Porto Alegre, Brasil. Fonte: Foto de Fábio Zambom.

Depois, a bailarina que representa a ancestralidade leva o *mantón* até a cadeira, que aparece mais uma vez ao fundo. Todas as bailarinas se dirigem até lá e se posicionam, como se estivessem compondo novamente o mesmo



quadro do início do espetáculo. Em uma espécie de rede de significados diversos, a resistência cultural do negro afro-americano dentro da diáspora africana é retratada como um processo enraizado em um passado ancestral, porém, simultaneamente, inserido na contemporaneidade.

No final, o espetáculo direciona o público a um desfecho mais positivo, em que vemos as mesmas bailarinas negras dançando todas juntas em situações contrárias às situações de opressão narradas nos núcleos anteriores. Elas dançam e exercem com alegria e muita expressão toda a sua potência artística na dança flamenca.

Como afirma bell hooks (1995), muitas das narrativas de luta e resistência negra que se mantêm até os dias atuais dizem respeito às políticas dos espaços. Nessa cena final, vemos um grupo de mulheres negras afirmando o seu posicionamento e protagonismo dentro da cena artística flamenca.



Figura 7 – Espetáculo *Flamenco Negro*, da Companhia de Arte La Negra Ana Medeiros. Bailarinas: Ana Medeiros, Bianca Benevenuto, Rose Correa e Patrícia Correa; musicista: Gabriela Vilanova. 20 de novembro de 2021, Porto Alegre, Brasil. Fonte: Foto de Fábio Zambom.

## Considerações finais

O estudo evidenciou que há uma relação entre o racismo estrutural, as diferentes escalas de opressão que ele produz e as posições e disposições permitidas aos atores sociais dentro do campo da arte; e que, nos dias de hoje, apesar dos avanços diante do racismo, o corpo negro, em muitos contex-

tos da cena artística, ainda é visto como um elemento intruso, como uma impossibilidade para o olhar daqueles que reproduzem o racismo. Especificamente no universo do flamenco, em que a representatividade negra é ainda escassa, o corpo negro é ainda quase invisível e, quando se faz visível, tem a sua expressividade, a sua fala, o seu ato criador e a sua agência artística cerceados.

Constatou-se, portanto, que o espetáculo trouxe à reflexão questões ainda difíceis de serem compreendidas para uma parcela significativa da sociedade brasileira. As discussões e representações sobre negritude e identidade negra, bem como os episódios verídicos de racismo, vividos pelas intérpretes e retratados em sua dramaturgia, mostram a necessidade de uma reflexão permanente e profunda acerca do tema.

A pesquisa também constatou que a narrativa mobilizada para a constituição da dramaturgia foi resultante de uma rede social articuladora da construção de uma comunidade de sentido relacionada ao tema. Eventos anteriores, como o documentário espanhol e o processo de instrumentalização teórico obtido na *live* de 2020, bem como o próprio processo de criação do espetáculo, consolidaram relações sociais, gerando trocas de afetos. Estas, por sua vez, alteraram as percepções raciais dos indivíduos envolvidos com a produção da obra, produzindo, conseqüentemente, uma construção intersubjetiva e coletiva de uma identidade negra na cena flamenca brasileira.

O debate sobre as revisões históricas que enfatizam que a arte flamenca tem uma herança cultural africana e afrodiáspórica foi um dos elementos constitutivos da rede de sentidos que orientou todo esse processo. Assim, constatou-se que o passado de traumas coloniais (Kilomba, 2019) pode levar indivíduos negros a encontrarem sentido no estudo das musicalidades e danças afrodiáspóricas como parte do próprio processo de aquisição de uma consciência racial. Logo, a pesquisa demonstrou que a diáspora negra atlântica, enquanto experiência coletiva, ainda influencia até hoje a experiência negra na arte da dança e pode potencializar a construção de identidades artísticas negras.

Outro elemento constitutivo da rede que surgiu da produção do espetáculo foi a experiência de compartilhar situações de microviolências de racismo cotidiano. Isso levou as artistas negras envolvidas na produção dessa obra a ressignificarem as suas experiências traumáticas, situando-as dentro



de uma dimensão coletiva. Como tais afetos e percepções tornaram-se material para a própria dramaturgia do espetáculo, a identidade artística e a identidade pessoal revelaram-se como construídas dentro de um único processo, no qual a arte não se separou da vida quotidiana e as poéticas da negritude revelaram-se como constituídas a partir de relações sociais.

Por fim, ao utilizar somente artistas negras na cena, a obra legitimou a presença de um corpo negro flamenco na cena artística, afirmando de forma positiva a sua existência perante uma sociedade racista. Nesse sentido, *Flamenco Negro* é um convite para que possamos refletir sobre como essa ainda é uma estratégia importante de resistência em uma sociedade ainda marcada pelo peso do racismo estrutural.

## Notas

- <sup>1</sup> Utilizo aqui a divisão da história do flamenco de Hernandez (2002): 1) Etapa Primitiva ou Pré-Flamenca (1800-1860); 2) Idade de Ouro Flamenca (1860-1920); 3) Ópera Flamenca (1920-1950); 4) Neoclassicismo ou etapa do Renascimento (1950-1985) e, posteriormente, o flamenco contemporâneo.
- <sup>2</sup> Jef Lima, Helena de los Andes, Alexandre Palma, Sônia Bentto, Diego Zarcon e Tuti Rodrigues.
- <sup>3</sup> Cigano.
- <sup>4</sup> *Canto profundo*, relacionado à solidão ou tristeza, na cultura flamenca.
- <sup>5</sup> Reunião ou encontro em que bailarinos, cantores e músicos flamencos, dispostos em círculo, colocam em prática as suas habilidades artísticas em uma dinâmica coletiva de improvisação.
- <sup>6</sup> Perspectiva de pensamento que preconiza a assimilação de culturas ou identidades periféricas pelas culturas ou identidades dominantes.
- <sup>7</sup> O baile *por alegrías*, um dos estilos musicais flamencos mais antigos, se caracteriza justamente pelo modo como os bailarinos dançam, *por fiesta*, isto é, com expressão alegre, festiva ou sorridente.
- <sup>8</sup> Xale de seda com franjas, típico do sul da Espanha e incorporado no figurino da cultura flamenca.

**Referências**

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que É Racismo Estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Tradução: Luís San Payo. Revisão: Carlos Pinheiro e Raquel Mouta. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2008.
- CANARIM, Silvia de Rezende. Israel Galván: flamenco e contemporaneidade. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 9., 2017, Natal. **Anais [...]**. Natal: Unicamp, 2017.
- CARNEIRO, Sueli. **A Construção do Outro como Não-ser como Fundamento do Ser**. São Paulo: FEUSP, 2005.
- CARNEIRO, Sueli. **Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CEVASCO, Maria Elisa Burgos Pereira da Silva. Hibridismo Cultural e Globalização. **Art Cultura**, v. 8, p. 131-138, jan./jun. 2006.
- COLLINS, Patricia Hill. **Intersectionality as Critical Social Theory**. Durham: Duke University Press, 2019.
- CORRALES, Eloy Martín. Los Sones Negros del Flamenco: sus orígenes africanos. **La Factoría**, v. 12, p. 89-107, 2000.
- CREENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.
- FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki; LUKONDO-WAMBA, A. M. **Kindezi: The Kongo Art of Babysitting**. Baltimore: Imprint Editions, 2000.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.
- GOLDBERG, K. Meira. Sonidos Negros: on the blackness of flamenco. **Dance Chronicle**, v. 37, n. 1, p. 85-113, 2014.

GOMES, Alessandra Gutierrez; CRUZ, Jesse. O Flamenco Negro: a elegância e a graça da espanhola com a vivacidade da brasileira. In: LÓPEZ-GALLUCCI, Natacha Muriel (Org.). **Estamos Aqui**: debates afrolatinoamericanos em perspectiva Brasil Argentina – volume 2. Juazeiro do Norte: Universidade Federal do Cariri, 2022.

GÓMEZ, Juan Vergillos. **El Flamenco Como Hecho Escénico**: las danzas tradicionales españolas en el origen de lo jondo. 2019. 321 f. Tese (Doutorado em Linguas y Culturas) – Departamento de Filología Española y sus Didácticas, Universidad de Huelva, Huelva, 2019.

GONZÁLEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-latino-americano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GURUMBÉ: canciones de tu memoria negra. Direção: Miguel Ángel Rosales. Produção: Miguel Paredes. Espanha/México/Portugal/Senegal: Intermedia Producciones, 2016. 72 min.

HALL, Stuart. Race, Articulation and Societies Structured in Dominance. In: ESSED, Philomena; GOLDBERG, David Theo. **Race Critical Theories**. Malden: Blackwell Publishers Ltd., 2002. P. 38-68.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HERNANDEZ, José Martinez. **Manual Básico del Flamenco**. Madrid: Fundación Conservatorio Flamenco Casa Patas, 2002.

hooks, bell. Killing Rage: ending racism. **Journal of Leisure Research**, v. 28, n. 4, p. 316, 1995.

KERNER, Ina. Tudo É Interseccional?: sobre a relação entre racismo e sexismo. **Novos Estudos**, n. 93, p. 45-58, jul. 2012.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MACHADO Y ÁLVAREZ, **Antonio**: colección de cantes flamencos, corregidos y anotados. Madrid: Ediciones Demófilo, 1974.

MANUEL, Antonio. **Flamenco**: arqueología de lo jondo. Córdoba: Almuzara, 2018.

MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. vol. 2. São Paulo: E.P.U./EDUSP, 1974.

MEDEIROS, Ana. **Flamenco Negro**. YouTube, 25 jul. 2021a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vW4vasuvciM&t=3643s>. Acesso em: 25 maio 2023.

MEDEIROS, Ana. **Flamenco Negro - Cia de arte La Negra Ana Medeiros**. YouTube, 3 de dezembro de 2021b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fJEsZXyojW4>. Acesso em: 25 maio 2023.

MILLAZZO, Kathy M. **Unlocking the “Hermetic Age”**: excavations of *Negro* in Spanish and flamenco dance. 2013. 259 f. Tese (Doutorado em Dance Studies) – Department of Dance, Film, and Theatre Studies, University of Surrey, Guildford, 2013.

MINAYO, Maria Cecília de Souza; GOMES, Suely Ferreira Deslandes Romeu. **Pesquisa Social**: teoria, método e criatividade. 31. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

MOLINA, Ricardo; MAIRENA, Antonio. **Mundo y Formas del Cante Flamenco**. Madrid: Revista de Occidente, 1963.

MUNANGA, Kabengele. As Ambiguidades do Racismo à Brasileira. In: KON, Noemi; SILVA, Maria Lúcia da; ABUD, Cristiane (Org.). **O Racismo e o Negro no Brasil**: questões para a psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2017. P. 33-44.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

NAGEL, Joane. **Race, Ethnicity and Sexuality**: intimate intersections, forbidden frontiers. New York/Oxford: Oxford University Press, 2003.

NAVARRO GARCÍA, José Luis. **Tradición y Vanguardia**: el baile de hoy, el baile de mañana. Murcia: Nausícaä, 2006.

NAVARRO GARCÍA, José Luis; PABLO, Eulalia. **El Baile Flamenco**: una aproximación histórica. Córdoba: Almuzara, 2005.

NÚÑEZ, Faustino. Breve Historia Musical de la Cultura Jonda. In: SÁNCHEZ, Teo; CALZADO, David (Org.). **Patrimonio Flamenco**: la historia de la cultura jonda en la BNE. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2017. P. 27-53.

OYÈWÙMÍ, Oyèrónké. **A Invenção das Mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PAVIS, Patrice. **O Teatro no Cruzamento de Fronteiras**. Tradução: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RUFINO, Luiz. Performances Afrodiaspóricas e Decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Antropolítica**, Niterói, n. 40, p. 54-80, 2016.

SOARES, Stenio. As Poéticas da Negritude e as Encruzilhadas Identitárias: uma abordagem a partir da noção de corpo-testemunha. **Rascunhos**, Uberlândia, v. 7 n. 1 p. 10-29, jan./jun. 2020.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

VELLOSO, Mônica Pimenta. É Quase Impossível Falar a Homens que Dançam: representações sobre o nacional popular. **Fênix**: Revista de História e Estudos Culturais, v. 4, n. 4, out./dez. 2007.

WASHABAUGH, Willian. **Flamenco**: pasión, política y cultura popular. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.

**Giuliano Andreoli** é professor do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Atua na área de Teoria da Dança, com ênfase em Dança e Ciências Humanas (Antropologia, Sociologia, História e Estudos Culturais) e em Dança e Educação. É doutorando em Sociologia, Mestre em Educação, Especialista em Pedagogias do Corpo e Licenciado em Educação Física, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisa sobre identidade, construção cultural do corpo, gênero e sexualidade na dança, dança e relações étnico-raciais, danças nas culturas populares, dança contemporânea, religiosidade e dança.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7882-3830>

E-mail: [giuliano-andreoli@uergs.edu.br](mailto:giuliano-andreoli@uergs.edu.br)

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio artigo.

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 11 de janeiro de 2023*

*Aceito em 24 de maio de 2023*

*Editor responsável: Gilberto Icle*

